

IV. Etat des lieux : A-t-on « fait de la place ? »

Le mot d'ordre du caractère destructeur, « faire de la place », nous a accompagné dans l'étude présente sur les enjeux et les fruits de la création destructrice des mouvements d'avant-garde autour du premier conflit mondial. Les artistes qui s'en servaient, ont-ils pu tenir ce qu'affirme Hausmann au lendemain de ce conflit, suite à ses premiers manifestes dadaïstes en allemand ?

Et nous avons combattu cette civilisation teutonique en lui opposant non pas le Néant surréaliste-existentialiste, mais un monde recréé par nous et nos connaissances ! Faire table rase, c'est bien, mais il faut savoir le remplacer par quelque chose de plus fort.¹¹⁶³

Cette position touche la racine de notre investigation sur la destruction à travers les mouvements avant-gardistes, que nous considérons comme le fondement positif de la création destructrice et du caractère destructeur benjaminien : l'espace libéré peut effectivement donner l'occasion d'une réinvention de l'essence et du rôle de l'art.

Sous l'effet immédiat de la révolution en Russie, Maïakovski était con-vaincu qu'*Il est trop tôt pour se réjouir* en 1918¹¹⁶⁴ et que la vraie révolution devait encore se manifester dans la mentalité des gens :

Et Raphaël, vous l'avez oublié ?
Vous avez oublié Rastrelli ?
Il est temps
que les balles
sonnent sur les murs des musées.
Feu sur les vieilleries par vos gorges de cent pouces !
Semez la mort dans le camp ennemi.
Mercenaires du capital, tenez-vous bien !
Et le tsar Alexandre,
sur la place des Insurrections,
il est toujours là ?
Envoyez la dynamite !

1163 HAUSMANN, 2004, p. 32.

1164 Cité par RIPELLINO, p. 84–85.

Nos canons sont rangés en bordure,
sourds à la caresse des gardes-blancs.
Et pourquoi
n'a-t-on pas encore attaqué Pouchkine ?
Et tous les autres
généraux classiques ?

Utiliser des métaphores militaires pour des auteurs classiques met la cerise sur le gâteau de ce poème haineux et trompeur ; Maïakovski n'était pas un artiste iconoclaste, il admirait la peinture des icônes et continuait de soigner son langage plutôt pour dépasser, non pour détruire Pouchkine. Son ton provocateur dans l'ambiance historique ne surprend pas. Il ne faisait pas suivre en actes ses paroles, ce qui le rapprochait de beaucoup de ses frères spirituels avant-gardistes.

Nous avons rencontré plusieurs fois une certaine dissonance entre la radicalité des écrits programmatiques et les œuvres annexes qui se montraient plutôt bénignes. Nous souhaitons évaluer l'impact destructeur réel des manifestes sur l'art des avant-gardes en résumant brièvement les œuvres et les positions rencontrées au long de ce travail dans un premier temps de cette conclusion.

Dans un deuxième temps, nous évaluerons le retentissement des innovations proposées et montrerons où l'art de l'avant-garde a pu marquer l'histoire littéraire et celle des arts performatifs.

La troisième partie de cette conclusion portera sur la valeur des changements radicaux dans l'art et souligne la tendance unique du caractère destructeur des avant-gardes historiques.

IV.1 Qui a tenu ses promesses ?

Dans I.1 et I.2, nous avons exposé la disposition destructrice des différents artistes mentionnés dans ce travail et nous en l'avons trouvée dans tous les domaines de l'art. Cette disposition a évidemment connu des manifestations protéiformes, – antagonistes, agonistes, primitives et émotionnelles (*cf.* Introduction). Nous les avons saisies sous divers aspects à partir d'une comparaison des manifestes avant-gardistes en exposant les divers styles rhétoriques et les façons d'aborder le changement souhaité dans l'art. Les auteurs ont agi violemment au service de la lutte contre le passé dans leurs paroles, mais en ont trouvé chacun des traductions au travers d'œuvres bien divergentes. L'usage très fréquente de cette forme de texte mène finalement à la formation d'un nouveau genre littéraire. Dans I.3, nous avons mis à l'épreuve les œuvres littéraires afin de confirmer – ou non – leurs exigences formulées dans les manifestes. Les futuristes italiens (I.3.1) ont prouvé que le mot en liberté pouvait bien se réaliser en adoptant toute forme imaginable sur la page, omettant toute convention orthographique, typographique, de syntaxe, de versification, mais l'imaginaire poétique revient finalement aux thèmes émergeant encore de la décadence de la fin du siècle. Les futuristes russes (I.3.1.1) et portugais (I.3.1.2) proposent une démarche opposée : les exemples que nous avons choisis de Maïakovski et de Pessoa / De Campos sont des poèmes en vers libres bien forgés, mais que révèlent des images contemporaines et des métaphores inédites. La présence des usines et des voitures dans leurs vers ne les pousse pas à les orner des « broum » onomatopéiques comme le faisaient les futuristes italiens. Les efforts de changer profondément la langue en ne respectant pas la grammaire et en cédant la sémantique aux enchaînements de voyelles inspira pourtant les autres courants d'avant-garde et connut un développement parallèle poussé encore plus loin en Russie, où les futuristes s'intéressaient également à l'invention d'une langue alternative, qui fut le *Zaoum*. Le champ dadaïste s'appropriera sans hésitation ces idées relativement audacieuses ; rappelons-nous le manifeste berlinois que nous avons cité dans II.2.2 :

Le dadaïsme mène à des possibilités et formes d'expression inédites pour tous les arts. Il a [...] propagé la musique BRUITISTE des futuristes [...] dans tous les pays de l'Europe.

Ce bruitisme comptera aussi pour la poésie phonétique, genre hybride entre la musique et la poésie, que les dadaïstes menèrent à une certaine gloire (II.3.1.3). Les poèmes de Tzara et de Arp que nous commentons dans I.3.2 relèvent moins de la vigueur aléatoire des manifestes. Quoique détachés de l'imaginaire décadent et des aspirations d'un grand art poétique en vers libres, ces poèmes font preuve

d'un style individuel et contemporain, propre aux auteurs. Il n'est ni futile, ni prétentieux ; le reflet de la formule de Tzara – le grand travail de déblayage à accomplir – est présent. Ces poèmes constituent pleinement le paradoxe de la création poétique destructrice : on détruit la base de références stylistiques et historiques et on crée un langage poétique qui s'inscrit à son tour dans son époque.

Dans le cas des surréalistes, l'attitude non-paradigmatique des critères stylistiques dépasse encore la nonchalance dadaïste et répond donc pleinement aux critères d'un détachement historique et des conventions d'une poétique destructrice. Leur succession aux mouvements futuristes et Dada les exonère du devoir négateur absolu, mais ils prennent au sérieux leur non-conformisme et leur antagonisme. L'avant-garde préconise un art qui est indissociablement lié à la vie, et ce sont les surréalistes qui prônaient ce lien au plus extrême avec leurs créations automatiques et leurs recherches dans le subconscient et les rêves. Cet aspect de l'art focalisé sur les sensations individuelles est ancré dans la poésie de Pessoa, et pratiqué excessivement par les surréalistes et Artaud (I.3.3.1).

L'énergie destructrice de la poésie avant-gardiste a pu déstabiliser les bases d'une culture littéraire orientée vers les grands classiques et a également comblé le traumatisme de la première guerre mondiale – d'abord par un nihilisme positif, puis par une analyse profonde de l'esprit créateur par l'abandon des valeurs sûres de la langue.

Quand nous cherchons à établir un bilan équivalent pour la musique, les années 1910 s'annoncent tout à fait pionnières. 1913 était l'année du *Sacre du Printemps*, de *L'Art des Bruits*, de *Victoire sur le soleil* ; des promesses de réformes et de changements significatifs se dessinent dans les manifestes des musiciens futuristes, mais avec la première guerre mondiale, les développements prennent un tour différent. Dix ans plus tard, le compositeur Antheil observe son époque et en constate la stagnation :

Life, in 1923, was no longer the same as it had been in 1913. The entire world had changed. Therefore music too must change. Writing must change too, painting must change, but music above all.¹¹⁶⁵

La vie, en 1923, n'était plus la même qu'en 1913. Le monde entier avait changé. C'est pourquoi la musique aussi doit changer. L'écriture doit changer aussi, la peinture doit changer, mais la musique avant tout.

Cette observation s'applique aussi à nos mouvements d'avant-garde dans le domaine de la musique. Pendant la guerre et les premières années suivant la Révolution en Russie, nous avons la trace des œuvres qui répondent aux critères

1165 ANTHEIL, p. 92.

novateurs comme celles de Satie (cf. II.2.4 et III.3.1) ou de Lourié (II.3.2.2). En 1923 pourtant, Russolo logeait à Paris et perpétuait un bruitisme adouci à l'abri du music-hall et Stravinsky entamait des expériences néoclassiques ; et en ce qui concerne le dadaïsme et le surréalisme, l'activité stagnait en effet. Les compositions de Schulhoff et Wolpe – qui au fond n'appartenaient pas aux mouvements (cf. II.2.2.1) – forment un cas à part. Nos analyses de leurs œuvres dans II.3.2.3 et II.3.2.4 nous amènent à conclure effectivement qu'ils ont chacun à sa manière assumé les éléments stylistiques proposés par le dadaïsme et les ont transformés en œuvres subversives, qu'ils ont créées en détruisant les conventions.

L'opéra de Pratella (II.3.2.1) correspond aux propositions moins audacieuses de ses manifestes, mais non aux revendications violentes du futurisme marinettien. Pratella explique l'éventuelle absence de radicalité audible dans son autobiographie :

Nel campo musicale io, solo, concepivo il futurismo come spirito di rinnovamento non tanto dei mezzi espressivi, della tecnica con fine a e in se stessa, quanto dell'espressività intima, vera e propria, risultante dall'adeguamento del mezzo espressivo tecnico al senso dello stato d'anima essenzialmente umano, lontano dall'astrazione inumano e arbitraria.¹¹⁶⁶

Dans le champ musical, moi, seul, j'ai conçu le futurisme comme esprit novateur non au niveau des moyens d'expression, et de la technique, mais en ce qui concerne l'expressivité intime, véritable et personnelle, en tant que résultat du moyen d'expression et de la technique adaptés au sens de l'état d'âme qui est essentiellement humain, loin de l'abstraction inhumaine et arbitraire.

Cette conception du futurisme rappelle le romantisme tardif et reproche aux futuristes une technicité inhumaine¹¹⁶⁷, c'est-à-dire une fixation sur les machines. Ses propositions en sont effectivement moins influencées, mais il n'osait juger comme arbitraire l'emploi des machines qu'après son engagement avant-gardiste. Les propositions de ses manifestes restent pure théorie et ses compositions ne furent qualifiées de « futuristes » que « *frettolosamente* »¹¹⁶⁸ – brièvement.

Les aspirations moins avant-gardistes de Pratella l'éloignent de plus en plus du groupe futuriste et le plaisir d'appartenir à un mouvement d'avant-garde international se dissout, sans doute partiellement motivé par l'éclatement de la

1166 PRATELLA, F. B., *Autobiografia* (1971), cité par SCHMITZ-GUNDLACH, p. 73, nous traduisons.

1167 Cf. SCHMITZ-GUNDLACH, p. 73.

1168 MAFFINA, p. 11, nous traduisons.

première guerre mondiale.¹¹⁶⁹ Son successeur Russolo marquait un début beaucoup plus prometteur (*cf.* ci-dessous), l'usage des micro-tonalités et de la polyrythmie libre n'étant pas des nouveautés notables au début du XX^{ème} siècle. Pourtant, l'approche de Russolo consistait à surplomber l'inventaire des instruments avec ses nouveaux appareils qu'il destinait à entonner les mêmes mélodies et tonalités que les instruments déjà existants ; d'un point de vue pratique, son énergie innovatrice constitue un retour en arrière.

L'aspect destructeur de la musique futuriste – italienne ainsi que russe – est surtout rhétorique ; un appel à effacer toutes les traditions et à les remplacer par de quelque chose d'inouï. « Déblayer »¹¹⁷⁰ puis remplir l'espace gagné avec les bruits de ce déblaiement. Le plus pertinent de cette musique proposée est certainement l'introduction du bruit dans la musique, en dehors des instruments de percussion.

Satie est un compositeur avant-gardiste non-intégré à un courant spécifique, et non pas un compositeur de l'avant-garde. Ses écrits présentent des similitudes avec des courants d'avant-garde dans son attitude antagoniste. Ne pas composer comme les autres pour se démarquer est un principe nihiliste, destructeur, niant que le refus pour le refus rend indifférent l'objet du mépris. Le résultat, cette fois, est pourtant celui d'« une musique étonnamment expressive, si nette, si simple, que l'on y reconnaîtra l'esprit merveilleusement lucide de la France même »¹¹⁷¹ et « dont la pudeur consiste justement à n'être pas agressive. »¹¹⁷² Satie ne composait pas à partir de formes musicales fonctionnant principalement sur une structure harmonique comme, jadis, la sonate ou la symphonie.

Le travail novateur dans le domaine de la musique ne se déroulait pas au sein des mouvements d'avant-garde, mais fut réalisé par les dodécaphonistes et des personnages comme Stravinsky, Varèse, Zoltán Kodály, George Enescu, ou certains compositeurs du Groupe des Six comme Francis Poulenc, pour en nommer quelques-uns. L'activité des avant-gardes en musique était grosso modo trop basée sur la dynamique, le spontané et l'éphémère ; la pratique de noter des œuvres ne correspondait pas au concept indéterminée de la plupart des soirées. Cette situation exclut la formation non seulement d'un canon, mais surtout d'une base pour une nouvelle pratique musicale. Ce n'étaient pas les mouvements d'avant-garde mais les musiciens adeptes du jazz qui pouvaient établir de nouveaux schémas d'improvisation menant à l'établissement de conventions stylistiques durables.

1169 *Cf.* SCHMITZ-GUNDLACH, p. 77.

1170 BENJAMIN : « Le caractère destructeur », p. 330.

1171 APOLLINAIRE : « Parade et l'esprit nouveau », p. 532.

1172 COCTEAU, p. 100.

La pratique théâtrale qui ne sortait pas des lieux habituels se concentrait sur une série d'expériences (III.1) non associées à un mouvement spécifique. Le théâtre futuriste des italiens arriva à rompre une fois pour toutes le quatrième mur en s'inspirant du music-hall (*cf.* III.1), et influença les mouvements suivants. Mais quand il s'agissait de créer du théâtre, ce sont plutôt les trouvailles de la mise en scène qui les intéressaient ; leurs *Synthèses théâtrales* consistent surtout en scènes mystérieuses qui rappellent l'imaginaire symboliste, avec des personnages souvent allégoriques¹¹⁷³. Nous retrouvons les éléments allégoriques dans des œuvres comme *Mystère-Bouffe* de Maïakovski : le mélange d'une écriture plus contemporaine avec des symboles et gestes anciens, des idées plutôt générales laissent deviner un certain manque de vision pour le futur du genre. Le caractère destructeur n'y voit plus de chemin, pour ainsi dire, et s'il le voyait, comme dans le cas d'Artaud, il ne le réalise pas de manière continue.

La situation est différente dans le cas des événements qui sortent des salles de représentation (III.3.3), et c'est dans la rencontre des différentes formes d'art que se présente leur synergie conquérante (III.2), peu importe que la rencontre soit orchestrée ou spontanée.

Nous concluons que les mouvements d'avant-garde ont libéré un grand espace dans le domaine de l'écriture où ils ont réussi à établir de nouveaux moyens pour véhiculer des contenus significatifs et abandonner leurs langages classiques respectifs. Le travail des langages a-sémantiques nous semble aussi pertinent dans la fusion des domaines artistiques que dans l'ouverture des genres. La poésie phonétique, dans sa pratique élaborée comme nous l'exemplifions dans II.3.1, constitue une solution digne d'être placée dans l'espace où l'on a déblayé la sémantique et la syntaxe, les attentes vis-à-vis de la forme sonate et d'une performance musicale.

La valeur destructrice de l'activité artistique que nous avons présentée au long de ce travail réside en grande partie justement dans la destruction des attentes habituelles vis-à-vis des formes d'art, des manières usuelles de les présenter et de les créer. Si les futuristes commencèrent à rendre conventionnels ces modes de création en établissant un catalogue de règles, les dadaïstes et les surréalistes pouvaient encore détruire cette étape, – qui était d'abord nécessaire –, dans leur voie vers une expression artistique libre des conventions, des modèles académiques, des contraintes idéologiques et de l'obligation de plaire à un public.

1173 LANDES, Brigitte (éd.), *Es gibt keinen Hund. Das futuristische Theater*, Munich : edition text + kritik, 1989, p. 218.

IV.2 Le bruit continue

Nous venons de récapituler dans la partie précédente que « *in molti casi l'avanguardia sia più interessato al movimento che alla creazione, al gesto che all'atto* »¹¹⁷⁴ – dans beaucoup de cas, l'avant-gardisme est plus intéressé par le mouvement que par la création, par le geste plutôt que par l'acte. Néanmoins, les mouvements en question se sont inscrits – d'une manière ou d'une autre – dans l'histoire littéraire, celle de la musique et des arts du spectacle. Certaines de leurs innovations ont même facilité une certaine continuité comme le bruitisme, le genre manifestaire, la poésie phonétique, la pluridisciplinarité des soirées et des événements. Encore une fois, le mouvement dont nous pouvons le mieux mesurer la continuité immédiate est le futurisme, et c'est aussi le mouvement qui disparaît de la façon la plus marquée après la mort de son fondateur. Nous traçons aussi les pas qu'entreprend le bruitisme dans la musique pour exemplifier comment les efforts avant-gardistes de Russolo ont pu activer une tendance innovatrice persistante, et détecter aussi ses origines anciennes.

La pratique des manifestes et la fondation des mouvements connus des imitateurs tout au long de la deuxième moitié du XX^{ème} et du début du XX^{ème} siècles, nous en citons quelques textes dans I.2.4. Il y aura les situationnistes, le gutai, les diasporistes, les stuckistes, pour en nommer quelques-uns. À l'ère d'un art conceptuel, il devient crucial de bien définir des positions dans un texte programmatique, et c'est surtout la violence qui se perd au fur et à mesure car au plus tard après les années 1980, la variété stylistique et l'ironie du post-modernisme ont cultivé un public d'abord ouvert, puis blasé et difficile à déstabiliser par l'emploi de gros mots ou de l'évocation du sang menstruel.

Après « l'âge d'or » du futurisme italien entre 1910-1920, à l'issue de la guerre, les villes de province comme Bari, Pescara, Lecce et Ancona sont, elles aussi, enflammées par le futurisme.¹¹⁷⁵ Les futuristes de province se voyaient avec une conscience de protagonistes européens¹¹⁷⁶ malgré le sentiment nationaliste, voire chauviniste qui se trouve dans un grand nombre de textes. La musique a été la moins concernée par rapport aux autres arts et ses acteurs profitaient plutôt d'une certaine mobilité internationale facilitée par la circulation de leurs idées et la possibilité de pouvoir jouer leurs œuvres en dehors des salles de leurs villes en province. L'un de ces acteurs ayant signé une œuvre déclarée futuriste est Franco Casavola.

1174 POGGIOLI, 1962, p. 44, nous traduisons.

1175 Cf. MOLITERNI, Pierfranco : « Franco Casavola futurista *barisien* », dans ABENANTE, Maria A. (éd.), *Puglia. Futurismo e ritorno. Materiali scelti della collezione di Carmelo Calò Carducci*, Bari : Edizioni dal Sud, 2009, p. 27.

1176 *Ibid.*, p. 28.

Il entre en contact avec Marinetti, qui l'écoute en 1922 et l'invite à « *la lotta contro il cecchiume, il commercialismo e le antiche camorre che soffocano e strangolano il genio musicale italiano* »¹¹⁷⁷ – la lutte contre la cécité, la commercialisation et l'ancienne mafia qui suffoquent et étranglent le génie musical italien. L'enthousiasme du leader futuriste pour la musique avait déjà visiblement baissé.

Il participe au premier congrès futuriste à Milan le 23 novembre 1924 et signe quatre manifestes sur la musique futuriste dont le plus important parut dans la revue *Arte Teatro Letteratura* en 1932. Il a été accueilli dans des soirées futuristes, dont l'une à Paris en 1927, à la *Madeleine* à propos du théâtre de la pantomime futuriste.¹¹⁷⁸ Il emploie l'invention de Russolo, l'archet enharmonique (cf. II.2.1.3), et était à la recherche d'un instrument à cordes pour entonner des microtonalités.¹¹⁷⁹ Ses textes théoriques reflètent la synthèse des manifestes de Pratella et de Russolo (cf. II.2.1) en vue du devoir de la musique futuriste de dépasser la demi-modernité d'un Debussy, Strauss ou Stravinsky par la maîtrise des « Rythme, Chant Harmonie »¹¹⁸⁰ ainsi que par l'emploi libre des instruments selon le caractère des musiciens et non selon une tradition d'instrumentation. Il ajoute un aspect romantique – qui a dû plaire à Marinetti – en assumant que l'« ivresse dionysiaque »¹¹⁸¹ affirme le génie et la nécessité de l'improvisation. Cela ne surprend guère si l'on considère que le jazz, en 1924, était largement répandu et affirmé, et employé par un vaste nombre de compositeurs (cf. ci-dessus).

Dans son cas, l'affiliation au futurisme signifiait un avantage visible pour sa carrière de compositeur, et non pas un besoin philosophique de son essence artistique.

Le futurisme, après la mort de Marinetti et la fin du régime de Mussolini en Italie, ne connut de continuité que par ses propres adhérents.¹¹⁸² Reçu sur un plateau toujours international par des artistes de toutes les disciplines, il se maintient surtout « une traduction de l'énergie par la mise en jeu du corps » dans les pratiques créatrices.¹¹⁸³

Les principes de *L'arte dei rumori* de Russolo ont rempli un rôle promoteur pour le développement de la musique du XX^{ème} siècle, surtout dans la voie des

1177 CARDUCCI, Carmelo Calò : « Futurismo e terra di Bari, Frammenti », dans ABENANTE, p. 91 (nous traduisons).

1178 Cf. *Ibid.*

1179 MOLITERNI, p. 28.

1180 CASAVOLA, Franco : « La Musique de l'avenir », dans LISTA, 2015, p. 1453.

1181 *Ibid.*

1182 Cf. LISTA, 2010, p. 353–355.

1183 Cf. *Ibid.*, p. 354–355.

expériences dans des années 1940 et la musique concrète.¹¹⁸⁴ L'introduction de bruits étrangers aux timbres des instruments d'orchestre ou à la voix humaine a été très peu pratiquée avant Russolo. On se souvient, par exemple, de la *Symphonie des jouets* de Léopold Mozart¹¹⁸⁵, qui fait intervenir des bruits de crécelle et de tambours d'enfants, ou de la symphonie N° 94, *Mit dem Paukenschlag* (« La Surprise ») de Joseph Haydn. Au XIV^{ème} siècle, dans *Les Cris de Paris* de Clément Janequin, la mise en musique des paysages sonores comme les scènes au marché sont un exemple remarquable à cet égard. Les intentions de ces compositeurs étaient bien moins explicites et fortes que celles des futuristes. Les jouets s'adressent au jeune public, par un effet de reconnaissance sonore, et la « Surprise » fait augmenter l'attention de l'auditoire qui s'attend, à chaque moment, à un coup de timbale tonitruant. Il est pourtant notable qu'après ses blessures de guerre et une autre présentation en 1919, Russolo retourne à la peinture après avoir présenté ses *intonarumori* plusieurs fois sans avoir pu noter de tentatives de succession en Italie. En 1921, ils sont présentés à Paris sous la baguette de son frère Antonio Russolo et à différentes autres occasions en Italie en son absence.¹¹⁸⁶ La même année, plusieurs acteurs dadaïstes publient un tract contre les idées futuristes à l'occasion d'une conférence tenue par Marinetti à Paris en janvier 1921, soulignant que le « dogmatisme » des futuristes témoignerait d'une « imbécillité prétentieuse »¹¹⁸⁷. L'environnement de la critique immédiate fut souvent moqueur et parfois condescendant. La bande sonore du film *La Symphonie du Donbass* de Dziga Vertov de 1930 comprend pour la plupart des bruits enregistrés dans des usines et sites industriels qui sont compilés dans un montage bruitiste ; ceci est remarquable, mais ce n'est pas non plus l'abstraction du bruit comme matière première de composition que recherchait Russolo.

L'absence des compositeurs comme Russolo ou Pratella dans les programmations des salles de concerts des cent dernières années environ pourrait mener à conclure que l'entrée bruyante des futuristes et dadaïstes n'a pas changé de manière durable l'esthétique recherchée par le public. Les *intonarumori*, ainsi que le *Russolophone*, sont aujourd'hui des curiosités de musée qui n'ont pas d'importance dans l'inventaire de la pratique instrumentale. Ils étaient cependant au centre de l'attention du public lorsqu'on les présentait dans les soirées futuristes, où ils étaient intégrés à un déroulement artistique mélangeant toutes les disciplines. Le corpus des œuvres de Satie, Wolpe et Schulhoff occupe une certaine place dans le répertoire du XX^{ème} siècle, mais il est dissocié du signifiant avant-gardiste.

1184 Cf. SCHMITZ-GUNDLACH, pp. 266 ; LISTA, 2010, p. 357.

1185 Des recherches musico-historiques sont en cours pour vérifier la paternité de cette œuvre.

1186 Cf. LISTA, 2009, pp. 45–50.

1187 Cité par ARFOUILLOUX 2009, p. 60.

Une continuité de l'esthétique bruitiste se trouve surtout dans les œuvres de Cage, Feldman, Earle Brown, Christian Wolff ou David Tudor.¹¹⁸⁸ Ils reprennent les idées de Varèse, Russolo et Satie, le recueil *Silence* de Cage de 1961¹¹⁸⁹ en fut un témoignage théorisé. Il comporte l'acceptation du bruit comme une part du spectre musical aussi valable que les autres. Ces compositeurs ne cherchent pas à inventer un système dodécaphonique ou atonal, mais prônent une méthode qui englobe une vision holistique de la musique. Cage réaffirme les thèses du manifeste de Russolo dans cette conférence :

Le bruit d'un camion à 80 kilomètres à l'heure ; le brouillage entre les stations de radio sur le cadran ; la pluie. Nous voulons capter et contrôler ces sons ; les utiliser, non pas comme des effets sonores, mais comme des instruments de musique.¹¹⁹⁰

Il s'agit pour lui de trouver un son qui est *non intentional*, non intentionnel, et le bruit s'approche le plus de ce but, n'étant pas accidentel mais bien sans intention musicale. Ceci est aussi un reflet de l'automatisme surréaliste, qui cherche justement à éliminer l'intentionnalité dans la création d'une œuvre d'art.

L'idée de prendre le bruit comme matière première est réalisée au plus tard en 1948 par la musique concrète, notamment dans l'œuvre de Pierre Schaeffer et de Pierre Henri.

Et c'est la poésie phonétique composée à base de bruits et syllabes qui constitue un attrait pour les poètes et musiciens ayant des affinités avec la radio : ainsi la musique verbale dans l'œuvre poétique de Michel Seuphor, ou des pièces iconiques comme *Tout autour de Vaduz* de 1974 de Bernard Heidsieck. Finalement, la culture populaire s'empara de cette technique consistant à créer de la musique à partir des mots, l'artiste britannique Genesis P-Orridge ou le groupe allemand *Einstürzende Neubauten* en sont des exemples.

Le fait que Satie ne s'entendait pas très bien avec les dadaïstes et les surréalistes parisiens s'explique quand on considère leur relatif désintérêt musical que nous venons d'illustrer. Les approches purement dadaïstes de Satie ont été méconnues à l'époque ; par exemple, les marques d'expression dans les partitions de Satie ne servent qu'à déranger l'interprète, il lui était même ordonné de les lire à haute voix pendant une exécution. Le dérangement consiste dans la destruction des préjugés de l'interprète, en affaiblissant sa défense rationnelle, pour qu'il puisse se consacrer uniquement à l'exécution. C'est également le cas dans *Le Piège de Méduse*, où le public et les acteurs oscillent continuellement entre le

1188 PERLOFF, p. 113–115.

1189 CAGE, John, *Silence. Lectures And Writings*, Middletown Connecticut : Wesleyan University Press, 1961.

1190 CAGE, John, *Silence*, cité par GIANERA, Pablo : « La Conquête du bruit », *LIGEIA – Dossiers sur l'art*, t. 26, n° 109–112, juillet–décembre 2011, p. 107–111, ici p. 108.

sérieux et la plaisanterie, ce qui les confond et les ouvre en même temps : *Tabula Rasa* avec la raison, et voilà le dadaïsme de Satie : les attaques envers la conscience rationnelle.¹¹⁹¹

Virgil Thomson notait que Satie était l'unique compositeur du début du XX^{ème} siècle qui ne faisait pas que retravailler les traditions, contrairement à Schönberg ou Stravinski, alors que son esthétique est encore souvent moquée. Cage, encore une fois, était parmi les premiers à le prendre au sérieux, organisant le Festival pour Érik Satie au Black Mountain College en 1948 et en exécutant *Vexations* en 1963 à New York pendant 19 heures.¹¹⁹² Cage rédige son œuvre *Defense of Satie* et y met en relief un point principal de la musique occidentale : la négligence de la durée des sons, le rôle que la durée elle-même joue dans la composition par rapport aux relations harmoniques qui, petit à petit, ont dégradé et emprisonné la musique. Pour Cage, dans *Vexations*, nous sommes arrivés au silence, qui ne peut s'exprimer que par la durée étant une œuvre qui s'arrête par la répétition – zéro, silence –, sans devoir s'arrêter ; effacer ses propres traces en se répétant, pouvoir s'arrêter sans que l'on s'en aperçoive.¹¹⁹³

Ironiquement, ses *Gymnopédies* sont connues aujourd'hui surtout dans le contexte publicitaire ou encore en tant que répondeur automatique – un exemple parfait pour la musique d'ameublement dont le concept échouait à l'époque de son idéation.

À la veille de la deuxième guerre mondiale, les adhérents des mouvements d'avant-garde et modernistes, – non seulement les futuristes, dadaïstes et surréalistes –, subissent une suppression de leurs œuvres et risquent même dans certains cas la persécution pendant l'apogée fasciste, staliniste et national-socialiste. L'emblématique exposition de Munich en 1937, *Entartete Kunst*, L'Art dégénéré, propage une vision d'un art typiquement *bolchevique* et *juif* en dénonçant les œuvres modernistes et en préconisant davantage un art réaliste et figuratif. Même les futuristes sont déclarés « bolchevistes de l'art » en 1934 dans l'Allemagne nazie.¹¹⁹⁴ On appelait Milhaud, Stravinsky et Schönberg des « dadaïstes de la musique » ; le goût artistique des nazis était caractérisé par « un académisme monumental qui exalte les vertus viriles, la nation et la race aryenne selon une expression directe qui puisse impressionner la population et satisfaire la propagande. »¹¹⁹⁵ Nous avons déjà mentionné l'impossibilité des arts d'avant-garde de s'épanouir dans un climat non-libéral (*cf.* Introduction). Et c'est justement Marinetti qui prend le parti des « dégénérés » ; il organise une

1191 VOLTA, Ornella, « Erik Satie und Dada », *Neue Zeitschrift für Musik*, No 155/III, 1994, p. 36–39, ici p. 38–39.

1192 SANIO, p. 43.

1193 CHARLES, p. 33.

1194 LISTA, 2010, p. 347.

1195 SABATIER, p. 520.

exposition à Berlin en 1934 sur l'aéropeinture et y gagne le statut de « bolcheviste de l'art » – ce qui pousse Schwitters à parler dès lors du « révolutionnaire Marinetti ». ¹¹⁹⁶ C'est finalement grâce à son engagement que l'Italie, sous l'égide de Mussolini n'a jamais souffert dans le domaine de l'art d'une ambiance aussi menaçante, com-parée à celle de l'Allemagne. ¹¹⁹⁷ Les dadaïstes – également dégénérés selon la définition nazie – s'auto-déclarèrent déjà morts au début des années 1920 (cf. ci-dessus), mais les poètes et musiciens continuaient à créer selon la méthode qu'ils ont internalisée comme dadaïste.

Le mouvement qui persista le plus longtemps après la deuxième guerre mondiale fut le surréalisme. Au début, les surréalistes étaient « peu nombreux mais véhément[s] », ils ne s'inscrivent, au moins en ce qui concerne le premier manifeste, dans aucun courant politique, mais appellent « à une révolte radicale des conditions de pensée et d'action » ¹¹⁹⁸. Le surréalisme a été perçu comme une aventure enfantine, primitive et nihiliste au moment de sa création, étant surgi du dadaïsme, mais on le réévalua à la lumière de l'influence de la gauche d'après-guerre et on considéra surtout les œuvres en prose comme extrêmement riches et novatrices. Le passage à un positionnement politique constituait un défi pour la poétique qui n'était pas supporté par tous les personnages centraux, vu « les visées poétiques » « inconciliables » ¹¹⁹⁹. Ce problème est récurrent aussi parmi les futuristes italiens et russes, s'agissant surtout du futurisme au service de la révolution d'octobre (cf. Introduction, I.3.1.2, III.3.).

Il est également possible, comme dans le cas du futurisme portugais, qu'un mouvement ait été porté par une courte initiative, voire une seule personne, comme le déclare Pessoa dans une lettre à *Homem Christo* du 29 avril 1916 : « [...] futurista declarado, em Portugal, ha só um, que sou eu » ¹²⁰⁰ – il n'y a qu'un seul futuriste déclaré au Portugal, et c'est moi-même. Nous avons tenu compte du travail indispensable de ses collègues futuristes dans ce travail (cf. Introduction et I.3.1.2) et sommes tout autant conscients du fait que la force sensationniste de Álvaro de Campos fut sans précédent et sans imitation visible ni dans son pays ni parmi les mouvements d'avant-garde postérieurs.

La simultanéité des mouvements d'avant-garde, leur succession rapide et leurs références partagées mènent à une conception du théâtre qui prend un chemin dès lors indépendant des développements du théâtre bourgeois : le spectacle avant-gardiste trouvera ses imitations et des formes durables. À l'occasion de l'exposition universelle en 1937 à Paris, Jean-Richard Bloch met en scène le

¹¹⁹⁶ LISTA, 2008, p. 354–5.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*

¹¹⁹⁸ ARON, p. 76.

¹¹⁹⁹ ARFOUILLOUX, 2009, p. 196.

¹²⁰⁰ PESSOA, 2009, p. 409, nous traduisons.

spectacle *Naissance d'une cité*. Destiné à enthousiasmer un public large, il devient une représentation de masse. La pièce, critiquant le système en Russie, réunit des éléments naturalistes comme les ouvriers et leur misère, des idées symbolistes, un montage dans le style d'Apollinaire, des surprises adaptées de Jarry, avec les agit-prop de Prévert et l'esthétique de Cocteau. La caméra ne pourrait jamais capter cet ensemble. L'auteur aspire à fonder un théâtre qui synthétise la politique et le théâtre, les spectateurs et les acteurs, la nature et la technique.¹²⁰¹

Nous considérons comme exemplaire pour les mouvements d'avant-garde cette volonté de créer une œuvre qui aspire à regrouper un maximum de formes d'art, de positions stylistiques et de contemporanéité. Leur continuité dans l'après guerre se manifeste surtout dans les *Happenings* du Black Mountain College dans les années 1950 qui associent une fois de plus tous ces aspects, où la performance devient une part de la vie réelle qui touche de plus en plus aux questions existentielles. Au plus tard avec les divers *Rhythms* entre 1973 et 1974 de Marina Abramović il n'est plus question si l'art fait partie de la vie, mais si un meurtre peut constituer un acte non seulement surréaliste, mais aussi artistique.

1201 ASHOLT dans NEYER, p. 224–5.

IV.3 Remarques de conclusion : au bout de mille ans d'art moderne

La fusion entre les différents domaines artistiques, le bénéfice de la simultanéité et la préconisation du synthétique ont marqué les œuvres et événements que nous avons exposés au long de ce travail. Nous nous sommes particulièrement intéressés au rôle de la musique, qui, dans les pratiques événementielles du dadaïsme, du surréalisme, mais aussi du futurisme, surtout en Russie, a assumé un rôle de plus en plus accessoire. Breton retenait le défaut que la musique ne pouvait pas véhiculer un contenu concret et observe la fonction d'une musique devenue appui pour un événement, un film, un spectacle. Le sens et sa fonction sont des critères contestés dans cette ère ; le jeu de l'ambiguïté semble toucher les surréalistes comme les autres, mais la spécifique fluidité de signification de la musique n'a pas pu former un art surréaliste autonome. En même temps, elle a réussi, dans le cas des exemples que nous avons donnés, à fusionner les différentes formes artistiques.

Est-il viable de considérer ces produits artistiques comme un *Gesamtkunstwerk* ? Dans le contexte qu'a établi Wagner, le concept recouvre une œuvre scénique en musique qui fournit le côté audible, visible et du jeu en direct, l'architecture et la mise en place du lieu d'exécution étant également d'importance. Kandinsky qualifie le *Gesamtkunstwerk* de concept extérieur qui implique toujours une hiérarchie implicite.¹²⁰² Le jeu de l'effet et du contre-effet entre les divers éléments artistiques crée des tensions, renforçant toujours toutes les parties dans leur autonomie.

La notion de *Gesamtkunstwerk* est malheureusement traduite en « œuvre d'art totale », donnant au concept la primauté de totalité et non pas d'union spirituelle de l'objet de l'art. Il s'agit de la fusion d'un contenu pertinent – artistiquement ou politiquement –, d'une mise en scène qui aspire à englober de nouvelles techniques.

L'art de l'avant-garde dépasse cette idée du spectateur éponge qui est abreuvé d'impressions multi-médiales. Il s'agit plutôt de solliciter ceux qui consomment cet art sur un plan existentiel et surtout de provoquer une réaction autre que l'applaudissement.

Au fond des efforts destructeurs avant-gardistes sont les rapports compliqués entre l'individu et la société, entre la tradition et le présent, entre l'éducation ou l'érudition et de nouveaux savoirs. Ces rapports recèlent forcément des paradoxes impossibles à résoudre, car ils font partie de la condition humaine de toute l'éternité. Les mouvements proposent des méthodes pour un nouveau traitement de ces rapports, certains moins délicats que d'autres. Mais ce sont les méthodes

1202 PÖRTNER, p. 58.

plus que les œuvres que la postérité a retenues. En examinant les différentes méthodes de destruction, nous avons rencontré des œuvres subtiles et celles qui affichent leur violence et leur caractère destructeur avec fierté. C'est le bruitisme futuriste confronté aux sonorités inoffensives de Satie ; les manifestes de rhétorique brachiale d'un côté et la poésie authentique et sensible de Pessoa ; le music-hall futuriste et l'influence des élégants *ballets russes*. L'approche subversive et constructrice de Schwitters dans la composition de son *Ursonate* constitue une dissonance extrême avec le résultat sonore qui ne révèle pas sa richesse à la première audition.

La plupart des dadaïstes connaissent « la culture » pour y avoir exercé la profession d'écrivain, de journaliste, d'artiste. Le dadaïste a fait à fond l'expérience de la fabrication de l'« esprit » ; il connaît la situation du producteur « intellectuel » opprimé ; pendant des années il s'est assis à la même table que les amateurs de l'esprit [...]. Dada fait une sorte de propagande anti-culture, par honnêteté, par dégoût, par horreur absolue de cette fausse supériorité qu'affecte le bourgeois intellectuellement consacré.¹²⁰³

Et si pour certains, il fallait libérer la poésie du passé, selon Breton, la poésie libère le poète et le lecteur des chaînes du rationalisme. Afin d'expliquer le fonctionnement des métaphores et des analogies qui semblent trop éloignées pour être associées, il faut comprendre qu'au moment où l'on quitte l'environnement quotidien et où l'on se détache de la réalité rationnelle, on s'approche d'un domaine où règne l'ésotérisme. On établit donc un système de relations inattendues entre les choses et les émotions qui constituent notre vie.¹²⁰⁴ Et quand nous lisons que « le dadaïsme est une forme de transition qui s'oppose tactiquement au monde chrétien et bourgeois et, qui sans pitié, met à nu le ridicule et l'absurdité de son fonctionnement spirituel et social »¹²⁰⁵, nous reconnaissons à peu près tous les écrits programmatiques d'artistes qui dénoncent la condition humaine des derniers 100 ans, soit dans l'art élitiste ou dans la culture populaire. Parmi les mouvements, le dadaïsme aspire à la plus ample universalité en tant qu'agent provocateur sans jamais l'avoir revendiqué. Les aspirations du *Fluxus* ou du Lettrisme se nourrissent de son énergie destructrice : « Rappelons que le dadaïsme est l'action d'hommes révolutionnaires pour détruire le menteur bourgeois qui, parce qu'il utilise des moyens d'expressions 'abstraites et purs', se croit révolutionnaire. »¹²⁰⁶

1203 HUELSENBECK, *Dada-Almanach*, p. 11.

1204 SCHOENFELD, Jean Snitzer : « André Breton, Alchemist », *The French Review*, t. 57, n° 4, mars 1984, p. 493-502, ici p. 493.

1205 HAUSMANN : « Considérations objectives sur le rôle du dadaïsme », traduit par DACHY, Marc, dans HAUSMANN, 2004, p. 151-155, ici p. 154.

1206 *Ibid.*, p. 154-5.

Non loin du futurisme, quand Hausmann affirme que « le dadaïsme est une tactique consciente pour détruire et dissoudre la culture bourgeoise surannée »¹²⁰⁷. Ce n'est pas encore l'appel à l'iconoclasme du manifeste de 1909, quoique l'intention soit de ne pas seulement dépasser, mais de neutraliser cette influence du passé. Elle n'est pas orientée vers le futur, mais vers le présent :

dès lors nous réclamons la conséquence de notre époque, un art qui parte de nous seul, et qui n'existe pas avant nous et pas après nous – non en fonction d'une mode changeante, mais parce qu'on sait que l'art se renouvelle en permanence et ce n'est pas seulement une conséquence du passé.¹²⁰⁸

La composante destructrice est plus faible vue sous cet angle, et elle en établit néanmoins le fondement : si l'on accepte le renouveau, on neutralise automatiquement de grandes parties de l'ancien.

Il est aujourd'hui, une centaine d'années après la naissance des mouvements d'avant-garde, difficile de concevoir un tel éblouissement vis-à-vis des désacralisations commises dans les œuvres avant-gardistes. Nous valorisons pourtant la dimension existentielle du dynamisme avant-gardiste qui n'est pas qu'avion et voitures, mais aussi l'exploration des tabous et non-lieux artistiques ainsi qu'humains, cherchant à enrichir l'individu et, par conséquent, la société avec des Hommes plus habiles en esprit et plus aptes à concevoir et transformer leur présent et leur futur.

La conscience historique des artistes s'est transformée en conscience sociale : l'abandon du passé artistique par des moyens destructeurs a constitué une partie du fondement intellectuel de la révolution en Russie (*cf.* Introduction et I.3.1.2) et démarque l'art avant-gardiste du début du XX^{ème} siècle des interventions réformatrices des siècles passés. S'adressant à un public non-académique, lettré et illettré, l'élitisme artistique se décalait et se transformait en une sorte d'aristocratie non-héréditaire. Ceux qui cherchaient le changement, ceux qui étaient prêts à consacrer leur énergie à suivre une nouvelle tendance et à faire partie du mouvement, pouvaient s'y rendre et y contribuer comme ils voulaient. Les amateurs devenaient peintres, musiciens, auteurs et théoriciens avant-gardistes ; ce n'était plus un canon d'œuvres, mille ans de littérature, de peinture, de musique, d'arts du spectacle et d'institutions d'enseignement et de critique qui déterminaient ce qui se présentait comme art, mais le vouloir de personnes qui se détournaient de ces intérêts institutionnalisés. Monter et revivre un art pré-historique dans une tendance de primitivisme n'est pas une contradiction¹²⁰⁹, car

1207 *Ibid.*, p. 155.

1208 HAUSMANN : « Appel pour un art élémentaire », dans HAUSMANN, 2004, p. 156.

1209 POGGIOLI, 1962, p. 72.

le *revival* prouve la compréhension pure de l'art avant sa corruption par des écoles et des critiques.

L'art avant-gardiste s'initialise à partir du principe anti-traditionnel (*cf. L'antitradition futuriste* d'Apollinaire) agressif afin de réaliser une utopie qui inclut tous ceux qui arrivent à concevoir un art libre selon les principes de l'avant-garde. Cette conception inclut une société libérale et une politique non-oppressive où les individus peuvent s'exprimer à leur gré sans devoir craindre d'être persécutés. C'est une société qui concède des espaces mentaux et concrets à ce développement artistique et qui accepte son renouvellement constant, nécessitant des personnages et des initiatives à caractère destructeur.